

FACE AUX IMAGES, ESPACES DE VISION
Regard, écriture et représentation dans les récits
d'observation de Gianni Celati

ABSTRACT

Cet article interroge les représentations du paysage dans les documentaires et les reportages de Gianni Celati dans leur rapport avec la réflexion que l'on peut y trouver sur les conditions du regard et de l'écriture. En analysant le rôle du journal personnel, les liens avec la photographie et l'interrogation sur le temps et l'espace de la Plaine du Pô, cette étude est consacrée à la construction, documentaire et imaginaire, des visions quotidiennes du sujet qui traverse le paysage.

Gianni Celati et l'écriture du paysage

Le thème de cet article est la représentation de la Plaine du Pô, le vaste territoire entre les régions italiennes de l'Émilie et de la Vénétie, dans l'œuvre de l'écrivain Gianni Celati. Cette étude comporte deux objectifs majeurs. D'une part, l'analyse portera sur les modalités de la perception d'un territoire très connu et codifié dans l'expérience artistique italienne du XX^e siècle. Il s'agit là d'enquêter sur la façon qu'a l'écrivain de traverser les paysages à la recherche d'une image des lieux et sur les relations de ce regard avec des représentations qui précèdent l'écriture de Celati. D'autre part, cette interrogation nous porte à observer de plus près les formes de narration que l'auteur a expérimentées, et plus particulièrement les interrelations entre écriture, image filmique et image photographique, tant dans ses œuvres littéraires que dans ses documentaires.

Dans ce contexte, la rencontre de Gianni Celati avec le photographe Luigi Ghirri en 1981 s'accompagne d'une réflexion littéraire qui conduit ouvertement l'auteur à valoriser une pratique d'observation et une écriture comme enregistrement de l'espace extérieur. Avec Ghirri, Celati collabore à plusieurs projets, dont le premier, *Viaggio in Italia*, représente un changement important dans le cadre de la photographie italienne et jette les fondements de ce que l'on appelle *la scuola italiana di paesaggio*¹. De fait, dans *Viaggio in Italia*, une vingtaine de photographes se focalisent sur la redécouverte des paysages quotidiens de l'époque contemporaine, tout en refusant le sensationnalisme et l'exotisme du cliché, pour interroger grâce aux images une culture de l'ordinaire ainsi que les changements du territoire dans lequel elle s'exprime. D'après la quatrième de couverture :

L'intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico, il viaggio è così ricerca e possibilità di attivare una conoscenza che non è fredda categoria di una scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo.²

Pour ce projet, Celati écrit l'un de ses premiers textes dédiés à l'exploration du paysage, « Verso la foce (reportage per un amico fotografo) », un long récit en forme de journal dans lequel l'écrivain transcrit les images et les impressions de la traversée de l'Émilie orientale, allant des alentours de la ville de Ferrara jusqu'à la mer Adriatique. Pensé dans une relation immédiate avec la photographie, ce texte montre une volonté de saisie directe de portions du monde extérieur selon une technique de narration que Celati appellera, quelques années plus tard, récit d'observation³. Ainsi, le texte se construit littéralement comme un document des déplacements parmi les campagnes dans lequel toutes les images et les

¹ Roberta Valtorta, « In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio) », dans *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Turin, Einaudi, 2013, p. 3-108.

² Luigi Ghirri, Gianni Leone et Enzo Velati (éds.), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il quadrante, 1984, quatrième de couverture.

³ Gianni Celati, *Verso la foce*, Milan, Feltrinelli, « I Narratori », 1989, p. 9. Le livre *Verso la foce* comprend quatre récits de voyage parmi lesquels une version différente du premier « Verso la foce (reportage per un amico fotografo) » présenté dans Luigi Ghirri, Gianni Leone et Enzo Velati (éds.), *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 20-35.

situations de l'exploration sont enregistrées, écrites et juxtaposées, suivant comme unique fil narratif l'itinéraire du voyage et la géographie des lieux⁴.

« Verso la foce (reportage per un amico fotografo) » est aussi la première d'une série de publications fortement liées entre elles, parmi lesquelles on retrouve tant des récits comme *Narratori delle pianure* (1985), *Verso la foce* (1988), *Cinema naturale* (2001), que des films, *Strada provinciale delle anime* (1993) et *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002), où la rencontre de formes littéraires et visuelles apparaît comme une stratégie de décryptage du paysage et plus particulièrement comme une forme de réflexion sur la dimension du regard.

Le lien entre ces œuvres est représenté d'un côté par l'intense recherche de définition d'un territoire singulier, et de l'autre côté par la superposition et par la reprise de formes artistiques différentes pour aboutir à un projet de vision et de compréhension d'un espace à la fois fortement caractérisé et cependant flou comme celui des plaines du Pô. En effet, la continuité entre les livres et les documentaires est telle qu'il devient difficile d'indiquer si ces derniers sont la transcription visuelle de ce qui avait été une élaboration confiée à l'écriture⁵ ou si les films sont une sorte de brouillon en images des livres⁶. Dans les deux cas, on assiste à une traduction et à une élaboration de contenus similaires qui thématisent la géographie de la région comme un espace de frontière où des temps différents cohabitent, se superposent et provoquent un choc de la vision. Ainsi, la traversée du territoire devient une expérience tant esthétique

⁴ Selon Elio Grazioli, « il tipo di descrizione che deriva dal costante prendere appunti davanti alla scena ci pare avere in comune con la fotografia il fatto di farvi entrare tutto, senza una preselezione, tutto le cui parti, una volta entrate, è come se mostrassero da sé il proprio senso, come se mostrassero di averne uno indipendentemente da quelli che gli attribuiamo noi da fuori. È lo sguardo sulle cose, quello che ne cerca il senso, non quello che le seleziona in base al proprio preconstituito; quello derivante da “un senso di meraviglia davanti alla complessità e casualità del mondo” ». Elio Grazioli, « Gianni Celati e Luigi Ghirri », *Nuova prosa*, 59, 2012, p. 145.

⁵ Matteo Bellizzi, « Parole con vista. Su due film di Gianni Celati », dans Marco Belpoliti et Marco Sironi (éds.), *Gianni Celati - Riga 28*, Milan, Marcos y Marcos, 2008, p. 246.

⁶ Antonio Costa, « Cinema delle pianure. *Case sparse di Gianni Celati* », dans Marco Belpoliti et Marco Sironi (éds.), *Gianni Celati - Riga 28, op. cit.*, p. 211.

qu'une réflexion sur les changements des dernières décennies, sur les rapports entre les éléments du paysage et leur évolution dans le temps⁷.

Gianni Celati et les représentations de la Plaine du Pô

Le travail d'interrogation du paysage mené par Celati semble suivre une tradition d'écriture qui avait déjà marqué l'espace de la Plaine du Pô. On peut ici rappeler deux exemples. Le premier, dans les années 40, est le court métrage *Gente del Po*⁸, dans lequel le réalisateur Michelangelo Antonioni avait filmé la spécificité du territoire en suivant, à partir du parcours d'une péniche, les alentours du delta du fleuve, les modèles de vie des habitants, mettant en scène l'étrangeté des lieux par rapport aux autres régions de l'Italie. Comme l'indique Tassone, Antonioni propose un voyage qui s'effectue au quotidien où l'œil cinématographique accumule des fragments et des scènes perçus dans leur valeur de témoignage, en « évitant le lyrisme et le pittoresque des documentaires de l'époque »⁹. Si le capitaine de la péniche, son épouse et leur fille sont les personnages que la caméra accompagne dans le voyage, au centre du film, le fleuve est la figure qui permet l'articulation du regard, tant dans la ligne du cours d'eau que dans ses renvois aux alentours ou, selon John Berger, aux non-dits des images, aux ailleurs, à ce qui reste à côté du cadre et prolonge ses frontières¹⁰. La construction du documentaire s'appuie ainsi sur la volonté de montrer la

⁷ Celati résume efficacement cette perception des plaines dans un brouillon préparatoire au film *Case sparse* : « La prima cosa che bisogna immaginare è una specie di frontiera, dove le presenze umane non motorizzate sono scomparse [...]. Questo è l'aspetto assunto dalle campagne settentrionali italiane, in conseguenza dell'abbandono sistematico dei vecchi cascinali e al crollo dell'organizzazione sociale che andava assieme a quel tipo di architettura. Le campagne ora sembrano spopolate, e l'unica animazione è quella del traffico nelle strade a grande circolazione. Sullo sfondo si vedono cascinali in abbandono crollare a poco a poco, ai margini delle strade o tra i campi », Gianni Celati, « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », dans Marco Belpoliti et Marco Sironi (éds.), *Gianni Celati - Riga 28, op. cit.*, section « Extra » en ligne : <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>.

⁸ Michelangelo Antonioni, *Gente del Po*, Italie, 1947.

⁹ Aldo Tassone, *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2007, p. 139.

¹⁰ John Berger, « The river Po », dans *The Shape of a Pocket*, Londres, Bloomsbury, 2001, p. 132-133.

relation étroite entre le delta et la civilisation qui l'entoure, selon une composition d'images qui se déroule par la juxtaposition de thèmes signifiants (la crue du cours d'eau, les changements liés à l'anthropomorphisation de la région, etc.) capables de définir, comme écrit dans un article préparatoire au documentaire, « un insieme di elementi morali e psicologici »¹¹.

Le deuxième exemple, en 1963, est une réalisation de Cesare Zavattini, le scénariste et théoricien du Néoréalisme, qui, avec le photographe William Zampa, publie le livre *Fiume Po*¹². Récupérant l'idée de l'un des livres italiens les plus marquants de la collaboration entre photographie et littérature de l'après-guerre, *Un paese*¹³, *Fiume Po* construit un parcours dans lequel les réflexions subjectives et passionnées de Zavattini encadrent les photographies en noir et blanc dans les différentes étapes d'un voyage tout au long du fleuve. L'idée de Zavattini est celle de transposer les aboutissements du Néoréalisme dans la découverte des réalités italiennes, c'est-à-dire reprendre l'approche cinématographique dans le livre en tant que forme d'attention à une quotidienneté jugée digne d'être racontée¹⁴. Les images de *Fiume Po* s'apparentent aussi au journal *Viaggetto sul Po* dans lequel l'écrivain procède par l'accumulation d'états, matériaux et psychologiques, où le « je » et le paysage sont simultanément encadrés et exprimés par « un congestionamento di cose, episodi, parole [...] fornito da un'immediatezza e velocità che non si vuole inferiore al pensiero »¹⁵. La forme du journal personnel adoptée par Zavattini n'est pas seulement une stratégie de construction de l'authenticité du texte. On peut y voir, par ailleurs, une façon de structurer les relations entre image et écriture, où l'accumulation chaotique et la description détaillée seraient une

¹¹ Michelangelo Antonioni, « Per un film sul fiume Po », *Cinema*, 68, 25 avril 1939, p. 257.

¹² Cesare Zavattini et William Zampa, *Fiume Po*, Milan, Ferro, 1966. En 1967, Zavattini publie aussi les matériaux qu'il avait enregistrés au magnétophone pendant le voyage sous le titre *Viaggetto sul Po* dans le livre *Straparole. Diario di cinema e vita*. Voir Cesare Zavattini, « Viaggetto sul Po », dans *Opere 1931-1986*, Milan, Bompiani, « Classici Bompiani », 2001, p. 725-751.

¹³ Cesare Zavattini et Paul Strand, *Un paese*, Turin, Einaudi, 1955.

¹⁴ Cesare Zavattini, *Opere. Lettere*, Milan, Bompiani, « Classici Bompiani », 2005, p. 484.

¹⁵ Gualtiero De Santi, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Reggio d'Émilie, Aliberti, 2002, p. 291.

manière de donner à voir le paysage, d'écrire l'image dans la contingence de la vision pour permettre au lecteur d'accéder à ce qui fait face au sujet¹⁶.

Ces travaux d'Antonioni et de Zavattini nous montrent au moins trois caractéristiques qui ont contribué à construire la vision de la Plaine du Pô dans l'espace artistique des dernières décennies et notamment dans l'écriture de Gianni Celati. Premièrement, il s'agit d'une tradition d'images qui met en valeur l'idée d'un mouvement inachevé dans l'espace se réalisant selon des déviations occasionnelles, des vagabondages sans but immédiat. À ce propos, Gianni Celati se réfère à la lecture d'André Bazin¹⁷ quand il souligne que l'un des aspects marquants du Néoréalisme est constitué par « [i]l vagare senza meta, i momenti vuoti, la sospensione della vita in un puro accadere che non porta da nessuna parte ma produce incontri impensati »¹⁸. Deuxièmement, on peut remarquer que ces œuvres établissent des relations étroites entre paysage et habitants, l'observation géographique s'appuyant constamment sur des choix de représentation de la vie quotidienne. Enfin, ces créations artistiques ont tendance à connoter le territoire selon la figure de la frontière. Il s'agit là de la représentation de la marginalité du lieu par rapport aux autres territoires de l'Italie du Nord, en parallèle à une tradition de représentation de l'altérité du Sud dans l'espace de la péninsule¹⁹.

Dans les livres et les films de Celati, les trois aspects s'entremêlent²⁰, mais, particulièrement dans le documentaire *Case sparse* sur lequel nous

¹⁶ « Zavattini fa sentire di essere anche un pittore, e [...] la visività pittorica (e estensivamente filmica) interviene sulla scrittura. Ma se vedere è in Zavattini uno strumento d'immediazione, nullameno il suo scrivere non è vedere e nemmeno – pittoricamente, graficamente – far vedere la parola. Mentre è invece la parola che rivela, che toglie il velo, che espone direttamente alla vista e al senso », *ibid.*, p. 305.

¹⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994.

¹⁸ Gianni Celati, « Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo », dans Nunzia Palmieri (éd.), *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Rome, Fandango Libri, 2011, p. 20.

¹⁹ Sur ce sujet, voir Clarissa Clò, « Visions of Italy Beyond the North/South Divide: Regional Documentaries and Global Identities », *Annali d'Italianistica*, 24, 2006, p. 41-64.

²⁰ Pour Bazzocchi, « L'insieme di queste opere [dei documentari] riorienta profondamente il senso dell'attività di Celati, soprattutto per l'insistenza su un elemento visivo [...] nato a contatto con l'esperienza fotografica di Ghirri, ma che ora annette anche un discorso sul cinema italiano e sullo spazio. Sembra quasi che l'autore voglia scavalcare il caos visivo del presente e l'ammassarsi delle false immagini per recuperare una tradizione che si

reviendrons, on peut aussi identifier une quatrième caractéristique : l'approche de la réalité extérieure se nourrit d'une forte composante imaginaire qui dépasse, retrace et finalement métamorphose l'objet de la vision. Cela émerge avec clarté dans un écrit de Celati dédié à un autre projet de saisie de la vallée du Pô (conçu en 1972 mais inabouti), celui du metteur en scène et écrivain Giuliano Scabia :

il progetto *Giganti del Po* evocava una visione dove tra realtà e fantasia si verifica una specie di cortocircuito. È una percezione del mondo esterno, tale e quale lo conosciamo o crediamo che sia, ma che diventa ultrafantastica non appena lo immaginiamo attraverso uno stato di esposizione come quello dei Giganti - attraverso un'esposizione alle difficoltà del tragitto, alle situazioni atmosferiche, ai costumi e condizioni di un'epoca. Perché solo allora riusciamo a percepire la famosa realtà, non come nozione astratta di *res extensa*, bensì come disagio, fatica, disperdimento, stati umorali a cui siamo in balia, paure ed esaltazioni da cui il nostro corpo rimane affetto.²¹

En filmant l'action de plusieurs acteurs déguisés en géants, le projet aurait dû se réaliser comme une exploration du fleuve à contre-courant, du delta à l'arrière-pays, se détachant de la tradition des images rappelées ci-dessus par une cohabitation de figures fantasques et carnavalesques (les géants) avec une réalité quotidienne, donc par l'intrusion dans l'espace connu (des campagnes et de la modernité) d'un monde imaginaire. Ainsi, « gli attori che indossano i giganti escono per domandare la strada », écrit Scabia dans ses notes pour le projet, « si fanno mostrare la strada perché realmente non la sanno, e vanno a piedi per tutto quel nuovo mondo »²². Dans la lecture de Celati, ce dépaysement du vagabondage se réalise à partir de l'exposition d'un sujet (d'un corps) affecté qui continue à « lasciarsi riempire dallo spazio, dalle apparenze, dalle regole e i riti collettivi [...] perché esso possa giungere ad un abbassamento delle pretese e riaprirsi all'ascolto e all'altro »²³. De cette façon, à la fin du parcours sur *Giganti del*

colloca tra Zavattini e il neorealismo, tra Antonioni e Fellini », Marco Antonio Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna*, Milan, Bruno Mondadori, 2012, p. 123.

²¹ Gianni Celati, « Ricerche sull'animazione del mondo », dans Fernando Marchiori (éd.), *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, Milan, Ubilibri, 2005, p. 15.

²² *Idem*. Le texte de Giuliano Scabia est cité par Celati.

²³ Pia Schwarz Lausten, « L'abbandono del soggetto. Analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati », *Revue Romaine*, 37, 1, 2002, p. 121-122.

Po, Celati revient sur ses écrits, soulignant comme l'action des « moti fantastici » de Scabia peut se retrouver dans ses reportages :

In realtà strada facendo mi sono accorto che il progetto dei *Giganti del Po* andrebbe decifrato e studiato meglio, perché in ogni pagina è una lezione sui moti fantastici, e su come le immagini mettono in moto i fantasmi della mente. [...] Anni dopo, quando mi sono messo a lavorare con un gruppo di fotografi, tra cui Luigi Ghirri, e mi sono dato a percorrere lo stesso paesaggio padano, credo che le sue azioni e i suoi progetti [di Scabia] mi abbiano notevolmente orientato. Poi, solo scrivendo questo testo mi sono accorto di come il progetto dei *Giganti del Po* c'entri molto con l'attraversamento a piedi della Valle Padana che ho descritto in un libro (*Verso la foce*), e ponga un problema simile a proposito della realtà [...].²⁴

Le journal personnel comme observation

Si l'on remarque l'influence de différentes traditions sur l'approche de Gianni Celati dans sa représentation du paysage, ses récits et ses documentaires montrent toutefois un fort changement par rapport aux pratiques narratives habituelles. L'attention vers l'ordinaire, les choses communes, les pratiques du regard quotidien se traduisent dans un style narratif simple, fragmentaire et occasionnel. Selon Rebecca West, il s'agit d'une volonté anti-monumentale et anti-historique, nettement minimaliste²⁵, et d'un effort de réorienter la littérature vers une dimension affective.

Comme dans *Verso la foce*, l'une des formes privilégiées de cette écriture est celle d'un « effet du journal »²⁶, du brouillon, du reportage. Le choix de cette forme, qui peut d'ailleurs rappeler certaines tendances de l'écriture de Zavattini, souligne le rôle central du sujet qui prend en charge un régime de traduction dans un constant travail de description visuelle. De fait, le forme du journal (la dimension du soi, la répétition de l'écriture, la discontinuité du temps comme vécu, sa marque d'hétérogénéité) met en premier plan une relation entre intérieur et extérieur, accentuant le rôle d'un

²⁴ Gianni Celati, « Ricerche sull'animazione del mondo », *op. cit.*, p. 21.

²⁵ Rebecca West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, « Toronto Italian Studies », 2000, p. 88.

²⁶ Philippe Lejeune, « Genèse du journal », dans *Les Brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1998, p. 324.

observateur subjectif en tant que sujet physique à partir duquel se forme le regard et qui modifie, avec son point de vue, la chose observée. Dans ce sens, Celati écrit que celui « chi guarda da un punto di vista preciso perché più ridotto, si trova a spiare il mondo come se fosse una cosa estranea »²⁷, faisant de l'observateur le centre corporel, matériel et affectif d'un décryptage, et du récit, le lieu de déroulement de ce rapport.

La forme du journal comporte aussi une lecture différente. Philippe Lejeune a remarqué que cette écriture repose, entre autres, sur un principe d'« antifiction », se tenant à « l'écart de toute invention »²⁸. De ce point de vue, selon Alice Tuerlinckx, ce que le lecteur du journal personnel « recherche en premier lieu, ce serait l'authenticité, la sincérité, la spontanéité, autant de valeurs éthiques et esthétiques qui se traduisent en un seul mot : la nudité »²⁹. Qu'il s'agisse ici d'un rapport nu au paysage, dépouillé de la coloration fictionnelle du récit ou de l'authenticité de l'enregistrement ponctuel des images extérieures, le lecteur du journal se trouve face à une écriture qui se montre fortement incarnée dans une dimension personnelle où les temps d'exposition du sujet au monde, avec ses enthousiasmes, sa fatigue, ses temps morts, encadrent une condition de contingence tant de l'observation que de l'écriture elle-même³⁰.

Il est important de souligner que la condition de lecture du journal, dépassant la fragmentation et l'ouverture du texte, se confronte constamment avec une tension entre la séparation (la complétude incomplète offerte par une écriture photographique) et la continuité du récit (et des récits différents qui se rappellent, se réécrivent, se superposent) que le « je » met en scène³¹. Or, si l'on regarde la composition du journal, ce que Tuerlinckx définit comme « la nudité » serait un résultat de la façon de transcrire l'immédiateté et la contingence de l'expérience, à laquelle est associée une valeur tant sur le plan de l'encadrement de l'espace que sur

²⁷ Gianni Celati, « Commento su un teatro naturale delle immagini », dans Luigi Ghirri, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milan, Feltrinelli, 1989, sans indication de page.

²⁸ Philippe Lejeune, « Le journal comme 'antifiction' », dans *Autogenèses. Les Brouillons de soi*, 2, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2013, p. 402.

²⁹ Alice Tuerlinckx, « Journal personnel : l'intimité destinée/dévoilée », *Raison Publique*, 14, 2011, p. 348.

³⁰ Rebecca West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, op. cit., p. 127.

³¹ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Éditions du Seuil, « Poétique », 1986, p. 105-106.

celui des techniques de la photographie. De ce point de vue, cette nudité du journal se référerait donc à une condition du regard. Le sujet qui écrit adhère à un paysage où les formes se montrent, se donnent, littéralement, selon des parcours qui, tout en étant déjà structurés, deviennent réels dans la relation avec l'observateur : « Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo nei nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e lo raccontiamo, per avere esistenza »³².

Dans *Lezioni di Fotografia*, Luigi Ghirri appelle ces images *inquadrature naturali*, les définissant en tant qu'espaces dans lesquels notre regard est orienté par des éléments extérieurs et par rapport auxquels le travail du photographe est d'aller au delà de la stricte reproduction de l'objet pour le faire devenir

un elemento sia dello spazio che del tempo, soprattutto dello spazio, un elemento di accesso alla visione del mondo esterno o a un determinato modo di rappresentare il mondo esterno. E questo deve emergere in due direzioni: attraverso la scelta dell'inquadratura fotografica e attraverso la scelta dei luoghi da riprendere, ricordando che la fotografia è essenzialmente un dispositivo di selezione e attivazione del [...] campo di visione.³³

En tant que moyen de traduire une disposition photographique, la technique du journal souligne cette façon d'être en contact avec l'espace où c'est le quotidien qui rentre dans l'image et non le contraire. En même temps, dans la relation étroite de l'écriture avec un effet de déclic, Celati souligne le rôle du processus de vision (l'activation dont parle Ghirri). L'image est ainsi montrée tant dans son cadrage que dans la mise en scène

³² Gianni Celati, *Verso la foce*, op. cit., p. 126.

³³ Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 161. Sur ce sujet voir aussi Gianni Celati, « Commento su un teatro naturale delle immagini », op. cit.

du sujet qui l'enregistre³⁴ et, plus profondément, dans sa situation dans l'espace-temps³⁵.

On peut retrouver cette insistance sur la condition du temps (suspendu, actuel, photographique) dans un autre écrit en forme de journal dédié au travail de Luigi Ghirri, *Commento su un teatro naturale delle immagini*, où Gianni Celati exprime la nécessité d'ouvrir le paysage, de déplacer le regard et de sortir de la fiction artistique³⁶. Le contexte de cette réflexion est celui du rapport entre l'occasion singulière de chaque photographie et les liens que celle-ci entretient avec d'autres images (celles qui précèdent et qui suivent, mais aussi avec une mémoire d'images qui constitue une façon culturelle de regarder). Pour mieux expliciter cette relation, Celati propose une comparaison entre image et récit : « La situazione è quella di un racconto, che è composto da stati di contingenza, di passaggi da un momento all'altro. Però se ogni momento è uno scarto rispetto al precedente che rinnova le aspettative, ogni momento rinnova la percezione di tutto il racconto »³⁷. Fabrizio Scrivano utilise la formule d'*effet album*³⁸ pour définir cette condition. Tout comme les images photographiques constituent en même temps un document, une occasion contingente mais aussi une narration, de même, les portions du journal en tant qu'images singulières peuvent être le support de la mémoire qu'elles évoquent³⁹. Si sur le plan formel cette représentation de singularités encourage le lecteur dans un parcours de connaissance autour de l'effet de déclic (ce qui est ou n'est pas dans le cadre, la position du sujet qui regarde et ses relations avec l'espace encadré⁴⁰), sur le plan de l'argumentation ou

³⁴ Fabrizio Scrivano souligne que « la finzione diaristica dà la possibilità di inserire l'autore del quadro, il fotografo nell'obbiettivo, insomma fuor di metafora, di narrare le condizioni del rappresentare », Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, « Quodlibet Studio », 2014, p. 27.

³⁵ Anna Langhorn, « Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati », dans Marco Belpoliti et Marco Sironi (éds.), *Gianni Celati - Riga 28*, *op. cit.*, p. 289.

³⁶ Gianni Celati, « Commento su un teatro naturale delle immagini », *op. cit.*, sans indication de page.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ De fait, comme l'a écrit Marina Sputna, « By emphasizing the contingency of their art, both Ghirri and Celati encourage the reader to focus on each image, each fragment of text,

de la narration, l'effet album est une condition explicite où la mémoire joue le rôle de pivot dans la dimension d'archive que les images (écrites et filmées) représentent dans la continuité narrative. L'archive est ainsi continuellement représentée et retravaillée, le journal étant un espace potentiellement inachevé :

[S]e scrivi per dar conto di quello che ti appare d'un tratto, non capisci molto, ma le scene hanno ancora il senso di un limite della tua osservazione. [...] Lì spunta il senso del limite, che è anche il senso delle visioni e apparizioni. La visione d'un luogo sorge certamente non come un discorso con risposte pronte, ma come un pensare-immaginare su come è fatto il mondo.⁴¹

L'observation géographique et l'espace de la marge

Ce travail sur l'image et sur son écriture est aussi un moyen de favoriser une vision de la vallée du Pô qui tend à configurer des espaces perçus dans un état de passage. Dans *Narratori delle pianure*, une carte du territoire (appelée « Carta delle pianure ») anticipe les récits. Dans cette carte, on retrouve représentés les villes et les villages des conteurs ou des histoires racontées dans le livre. Selon Luis Marin, la carte en tant que dispositif représentatif possède deux dimensions : « la première est transitive : une carte représente quelque chose - son objet. La seconde est intransitive ou réflexive : elle se (re-)présente représentant quelque chose - son sujet »⁴². Tout en signifiant le territoire concerné, la carte met donc en scène les façons et les attitudes du sujet par rapport à ce qui est représenté.

On remarque, d'ailleurs, que dans la carte de *Narratori delle pianure* aucun autre territoire n'est présent, si ce n'est la représentation des limites

at a time, in order for them to acknowledge the importance of the context (particularly when lacking) in determining meaning, and to reflect on their own act of viewing and their innate striving towards building a narrative through their affective reading », Marina Spunta, « The new Italian Landscape: Between Ghirri's Photography and Celati's Fiction », dans Ashley Chantler et Carla Dente (éds.), *Translation practices. Through Language to Culture*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2009, p. 229.

⁴¹ Gianni Celati, « Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri », dans *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 64.

⁴² Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, « Hautes études », 1994, p. 206.

entre la terre et la mer et la trace du fleuve Pô, et que, à la différence des contenus des récits qui sont autonomes les uns par rapport aux autres, une épaisse ligne noire relie les villes en évoquant le déplacement, le voyage et l'exploration parmi ces lieux. Le fleuve et son influence directe sur le territoire sont ainsi le centre d'attention à partir duquel lire les alentours : les paysages mais surtout l'anthropologie des populations des contes, leur culture, leurs inventions fabuleuses. Le lecteur est ainsi invité à interpréter les plaines comme un territoire homogène et surtout distinct des régions qui l'entourent et conséquemment à accueillir les récits du livre comme étant particulièrement liés à un lieu géographique spécifique.

De plus, en tant que moment de raccord et de synthèse du monde écrit, ce paratexte qui précède les récits nous montre le parcours du sujet énonciateur comme séparé et encadré : séparé des autres territoires, des autres portions des régions effacées dans le dessin, mais encadré selon deux itinéraires complémentaires ; un premier qui suit une ligne presque rectiligne parmi les axes de communication les plus connus et fréquentés ; un deuxième qui forme un itinéraire plus dispersif et dense autour de petits agglomérats et qui prend une forme presque circulaire à la bouche du Pô. Un cercle où, comme on peut le lire dans *Giovani uomini in fuga*,

[l]e campagne erano tutte più o meno disabitate; cartelli stradali indicavano località inesistenti, ossia posti dove le case erano state abbandonate o abbattute, e le nuove costruzioni in cemento erano vuote di gente.⁴³

Dans ses récits de paysage, Celati focalise son attention sur des oppositions. La région est dominée par un espace presque vide où les choses sont dispersées et raréfiées. Néanmoins, situées à la fois dans l'alternance et la continuité, elles constituent en même temps des formes désolées et des repères du paysage. À cela s'opposent des phénomènes de modernisation : les panoramas de hangars disséminés tout le long du paysage et qui sont indiqués dans les signes qui attirent l'écrivain : les affiches, les panneaux routiers, constamment écrits avec des capitales (« SOLVAY & NACCO », « SOCIETÀ TRATTAMENTO ACQUE », « SANDOLO », etc.). Comme l'a souligné Partick Barron, ce double itinéraire définit une stratégie de collection d'images dans laquelle Celati a décliné en même temps un espace

⁴³ Gianni Celati, « *Giovani uomini in fuga* », dans *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, « Universale Economica », 1988, p. 142.

mental et physique⁴⁴, accordant une préférence à l'accumulation d'éléments juxtaposés qui traduisent une modalité de traversée des plaines comme dépaysement. Ainsi, dans les dernières pages de « Verso la foce (reportage per un amico fotografo) », le narrateur abandonne l'un après l'autre ses instruments d'orientation : une boussole, les cartes et aussi le roman qui l'a accompagné pendant le voyage, *Bouvard et Pécuchet*. Les zones de la bouche du Pô, uniques frontières réelles dans un paysage trop plat, sont en effet un lieu emblématique de la plus vaste dispersion de l'espace et du territoire. Si la carte permet des localisations géographiques et subjectives des lieux, les narrations tendent à les déplacer, à les faire couler dans le continu de la vision et de la prise photographique du réel qui se reflète dans la mise en scène d'une hétérogénéité qui ne se résume jamais, ne trouve jamais de synthèse, soulignant la manque de cohésion de cet espace⁴⁵.

Pourtant, certaines formes d'orientation seraient confiées aux noms des villages, toujours indiqués, mais leur force d'encadrement de l'espace apparaît fortement diminuée en raison de l'attitude de l'énonciateur qui propose des points de vue chaque fois limités, étroits (donc développant des agrandissements du détail) ou qui, au contraire, reporte sur la page un vaste paysage qui continue, plat et vide, jusqu'au bout du regard et qui se confond avec l'horizon. Ainsi, l'un des questionnements que cette double vision comporte est celui des relations entre les objets (bâtiments, routes, champs, etc.) disloqués dans la continuité des plaines, figures qui apparaissent en même temps dans une condition ordinaire par leur présence commune, banale, peu signifiante, et comme l'espace d'une marginalité aigüe :

Al mattino presto in queste pianure la luce è tutta assorbita dai colori del suolo. C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio. È col sole alto [che...] i tagli di luce e ombra fanno apparire forme desolate in tutti i muri, pezzi d'asfalto, siepi o cartelli ai margini d'un movimento generale. [...] Per strade secondarie certe volte anche il silenzio sembra inutile; finché non si arriva davanti a quelle nuove villette su terrapieni a giardino, intorno ai quali c'è un silenzio diffuso che non è quello degli spazi aperti. È un silenzio residenziale che ti fa sentire estraneo da metterti in fuga. [...]

⁴⁴ Patrick Barron, « Gianni Celati's Poetic Prose: Physical, Marginal, Spatial », *Italica*, 84, 2-3, 2007, p. 326.

⁴⁵ Gianni Celati, « Verso la foce (reportage per un amico fotografo) », *op. cit.*, p. 28.

Questo paese è così piatto che si è sempre esposti in qualsiasi punto dell'orizzonte. Non ci si può sottrarre al movimento generale che là fuori continua sempre, anche se non c'è nessuno in giro.⁴⁶

Case sparse : la limite du regard comme vision

La tension entre marges et espace ordinaire du contemporain a un développement majeur dans le film *Case sparse. Visioni di case che crollano*⁴⁷. Dans ce documentaire de 2003, Celati s'interroge sur la présence des formes de l'abandon de la Plaine du Pô, c'est à dire sur les maisons en ruines éparpillées dans la campagne et sur les relations des habitants avec ces structures du paysage. Tout en suivant une tradition de l'image et de la culture visuelle de l'Italie récente (les périphéries de Pasolini, De Sica, Rossellini ou Fellini et en général du cinéma néoréaliste) qui prennent en charge ce type de paysages⁴⁸, le travail de Celati réoriente néanmoins la perception des marginalités spatiales et sociales en les interprétant à partir de la géographie de la région du Pô. Si l'idée de marge joue en effet sur une altérité par rapport à ce qu'il entoure, les marges des plaines sont dispersées au centre comme au bord du cadre, se situant tout au long de l'espace de vision. Il s'agit donc d'une marginalité répandue, non compacte, renforcée par le contraste (et par la proximité et la superposition) avec des zones d'urbanisation de la récente modernité, et visible dans des « segni d'una cancellazione avvenuta e irreversibile [...], residui del passato rimasti presi nelle maglie del presente - come testimonianza inavvertite, indecifrabili, come emblemi di uno sradicamento compiuto »⁴⁹. De cette façon, les maisons et les fermes abandonnées de *Case sparse* obligent le spectateur à regarder quelque chose qui n'est plus utilisable (ou plus utilisé), mais qui est encore un élément tangible du paysage quotidien et ordinaire.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20 et p. 34.

⁴⁷ Gianni Celati, *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Pierrot e la Rosa et Stefilm, Italie-Allemagne, 2002.

⁴⁸ Voir Alain Bergala, « De la photo comme rémanence », dans Bernard Plossu et Alain Bergala, *Periferia. Échos du Néo-Réalisme*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2015, p. 5-24.

⁴⁹ Marco Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio d'Émilie, Diabasis, 2004, p. 97.

L'exploration du territoire s'identifie ainsi avec l'exploration d'une survivance et en même temps d'une ruine. La première impression serait celle d'une recherche du passé perdu, de la civilisation paysanne abandonnée pendant la mutation culturelle de la fin du siècle. En thématissant le territoire dans ses changements récents, Celati suit une ligne de représentation qui ferait allusion au passé, comme dans le monologue théâtral de *Case sparse* (dont le commencement est « la mia memoria del cambiamento »⁵⁰) joué à plusieurs reprises par l'actrice Bianca Maria D'Amato sous le regard du metteur en scène Alberto Sironi. Il s'agit néanmoins d'une mise en abîme (les répétitions, le spectacle, l'écran où sont projetés des documentaires de l'après-guerre) qui redouble continuellement la situation énonciative et qui entre en tension avec les autres parties du film. Le passé, filtré par les moyens de l'art, est ainsi soumis à un régime de vision indirecte et à une distanciation critique grâce à la structuration fictionnelle du tournage⁵¹. Or, dans le récit comme dans les autres sections du documentaire, cette même situation dans le passé relève d'un traitement différent. Dans le parcours des écritures, le thème est traité par Celati selon la figure de l'impossibilité de voir et de ressentir ce qui n'est plus ; cependant cela crée un contraste avec la présence matérielle des ruines. Ainsi, si dans le reportage « Verso la foce » l'auteur écrit que « il sentimento che possa essere esistito qualcosa di diverso dallo spazio della mia epoca è così pallido che non riesco nemmeno ad annotarlo »⁵², dans *Traversata delle pianure*, l'histoire du voyage de la mère de l'écrivain, le récit alterne le mode indicatif pour se référer au conte familial dont le

⁵⁰ Le texte du monologue est présent dans Gianni Celati, « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », *op. cit.*, sans indication de page.

⁵¹ En parallèle au monologue de Bianca Maria D'Amato, on assiste dans *Case sparse* à une autre forme de redoublement et de distanciation critique par rapport au passé. Il s'agit, comme souligné par Nunzia Palmieri, d'une série d'interviews des habitants des plaines sur la civilisation paysanne montrée dans un montage alterné dans leur condition du tournage et « riprodotte al computer e visionate da un gruppo di "attori" che viaggiano in treno [...] commentando quello che tecnicamente si chiama il "girato". È a questo punto che la convenzionalità un po' falsa di molte idee e atteggiamenti di chi guarda le case crollanti viene messa in luce, come se fosse impossibile per i vecchi proprietari di quei luoghi e anche per noi spettatori prescindere dai luoghi comuni, dalle idee correnti che circondano le rovine », Nunzia Palmieri, « Gianni Celati. Due o tre cose che so di lui (e dei suoi film) », *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, *op. cit.*, p. 122.

⁵² Gianni Celati, « Verso la foce (reportage per un amico fotografo) », *op. cit.*, p. 25.

narrateur est dépositaire et le mode subjonctif quand il se confronte, dans le présent, avec un passé qui cède vite la place à des hypothèses, à l'imagination qui dessine les contours de quelque chose que le sujet est bien conscient de ne pas pouvoir (se) représenter⁵³. Outre le refus de la nostalgie, selon une opposition entre le regret des temps disparus et les éléments du présent, Celati se rapproche de ce que Marc Augé a appelé une expérience de frontière⁵⁴ où le sujet se confronte avec une réalité temporelle qui le précède et qui le dépasse en raison de sa seule présence. Il s'agit donc d'une expérience perturbante, une survivance et une persistance qui, dans leur état inachevé, questionnent l'observateur. Dans un écrit préparatoire au documentaire, Celati signale que

[l]'idea principale è di non mostrarle [queste case] come malinconici resti del passato, bensì come aspetti tra i più sorprendenti del nuovo mondo. Perché quei residui d'un modo di vivere appena scomparso sono presenze davanti a cui non si sa cosa pensare, e che forse ci chiedono un nuovo modo di guardare le cose.⁵⁵

En effet, c'est en essayant de répondre aux questions posées par ce paysage que dans *Case sparse* on assiste à une réorganisation de la représentation du territoire. Si dans *Verso la foce* et *Narratori delle pianure* la présence des lieux abandonnés est le plus souvent perçue dans la continuité d'une vision qui englobe la dissémination des marges dans un « tempo senza più tempo perché non va da nessuna parte »⁵⁶, *Case sparse* fait des ruines un pivot inclassable d'une plus vaste condition de la modernité. Pour cela, parmi les personnages du documentaire, la figure d'un narrateur-commentateur acquiert une importance particulière : il s'agit de John Berger, le critique d'art et écrivain anglais, qui improvise et joue des monologues dont la forme se rapproche des conditions d'écriture photographique du journal personnel de *Verso la foce*. En effet, tout comme

⁵³ « [...] immagino che tutti gli abitanti di quella strada fossero stati artigiani [...]. Immagino anche che avessero tutti vestiti larghi, non aderenti al corpo; poi immagino ci fosse gente che camminava in mezzo alla strada [...] », Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, op. cit., p. 90.

⁵⁴ Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

⁵⁵ Gianni Celati, « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », op. cit., sans indication de page.

⁵⁶ Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, op. cit., 48.

la rédaction des récits d'observation reposait sur une relation étroite du sujet à la contingence du temps et de l'espace de vision, Berger manifeste et souligne une manière de dire constamment liée à un état d'immédiateté. De plus, la relation avec la photographie est marqué par le cadrage de la caméra qui présente des similarités par rapport à de nombreux travaux de Luigi Ghirri où des personnages, de dos, s'interposent entre le paysage et l'observateur, soulignant la dimension du cliché en tant que dispositif de vision et créant une tension entre ce qui est représenté et la représentation⁵⁷. Tout comme ces figures opèrent une médiation pour l'observateur, de même le personnage de Berger dans le film conduit le spectateur parmi les ruines sans se superposer aux images, mais en tant que présence qui montre matériellement une condition du regard⁵⁸.

Parmi les interventions de Berger dans ce film, il y en a une particulièrement significative. Les images du film montrent alors une maison au bord de la route. Il s'agit d'une énième ruine dont on n'a cependant qu'une vision latérale et incomplète, la caméra étant au niveau de la digue alors que la maison, presque cachée par la végétation, se trouve au-dessous, à la limite d'un bois de peupliers qu'on peut imaginer se poursuivre jusqu'au fleuve. Les personnes de la troupe descendent ensuite jusqu'à l'intérieur du bâtiment pendant que les images alternent ces deux visions, du haut et du bas, complémentaires mais aussi très contrastées. Voici un extrait du discours :

⁵⁷ Quentin Bajac, « Luigi Ghirri, la fotografia come interrogativo, 1970-1979 », dans Luigi Ghirri, *Pensare per immagini*, Francesca Fabiani, Laura Gasparini et Giuliano Sergio (éds.), Milan, Electa, 2014, p. 23.

⁵⁸ Si le narrateur agit comme un organisateur de la vision des ruines, avec les autres acteurs du film, cette figure est constamment redoublée, avec une différence : le narrateur amène le spectateur à des parcours de lecture des images, alors que les autres personnages tendent à déconstruire l'espace de la vision commune et stéréotypée. C'est dans cette alternance, d'ailleurs, que Celati avait conçu initialement le projet du film : « Con il montaggio parallelo dei vari moduli, la dinamica del documentario sarà basata su continui movimenti nelle campagne [...] : questi movimenti si intersecheranno, portando voci diverse, lingue diverse, e indicando la situazione attuale nel territorio [...]. Con l'alternanza di movimenti e soste, emergerà la forma della narrazione, basata su rapide scansioni, variazioni e ritorni sul tema di fondo », Gianni Celati, « Visioni di case che crollano. Progetto e testi », *op. cit.*, sans indication de page.

Stavamo passando sull'argine che costeggia il Po, molto largo qui il Po, e ci siamo fermati perché abbiamo visto questo casale in rovina. Di lassù tutto quello che riuscivamo a vedere era questa stanza e le macerie che ci sembravano molto buie. Così siamo passati sopra le macerie, attraverso lo sfascio e i rovi e adesso sono in questa stanza, che deve essere stata la stanza più grande della casa. [...] Così adesso io sono in questo buio che era il passato, che è questo sfacelo. Qui intorno, attraverso le arcate e le finestre, vedo ciò che di lassù riuscivo a intravedere, qualcosa di vago su uno schermo. [...] Più mi avvicino, più tutto diventa invitante. Qui comincia a succedere qualcosa di strano. Guardando questa piantagione adesso ho il senso del passato. Cos'è? Qualcosa attraverso i corridoi degli alberi. Una geometria molto intelligente con cui questi pioppi vengono piantati, così che ci siano prospettive in tutte le direzioni.⁵⁹

Dans la construction de la scène, Berger procède par des approximations et des oppositions qui coïncident avec différentes possibilités de vision dans le temps et l'espace : le narrateur qui avance et pour lequel chaque perception définit une condition du regard incertain et en même temps une possible réponse au questionnement perturbant des ruines. Selon Gianni Canova, dans *Case sparse*, les visions du passé deviennent ainsi la scène mentale et figurale des visions du présent, selon un projet de l'auteur de filmer les choses pour comprendre ce qu'on voit et comment on voit⁶⁰. En effet, la voix du narrateur, sa mise en image, ses mouvements qui accompagnent les mots, plongent dans cette scène en suivant une construction imaginaire non du passé, mais des possibilités que l'on aperçoit à partir de ses restes matériels : « Quando uno si trova davanti al passato », continue Berger dans le monologue « ci sono tanti sentieri da prendere, forse tanti quante sono le persone che guardano e scelgono la loro strada »⁶¹. Plus que par le contenu du monologue, cette situation est alors soulignée par la redondance des déictiques qui reportent continuellement le discours à sa condition d'énonciation, à la présence de Berger en tant que personne

⁵⁹ Gianni Celati, *Case sparse - Visioni di case che crollano*, op. cit.

⁶⁰ Gianni Canova, « Tempo della visione, tempo dell'erosione », dans Nunzia Palmieri (éd.), *Documentari imprevedibili come sogni*, op. cit., p. 60.

⁶¹ Gianni Celati, *Case sparse - Visioni di case che crollano*, op. cit.

physique plongée dans l'observation, donc d'une situation occasionnelle qui doit être constamment renouvelée⁶².

Face à la forme de marginalité des ruines, l'écriture filmique de Celati s'appuie alors plus fortement sur les conditions d'une perception qui est vision. Si pour la lecture du journal on a évoqué la nudité comme résultat du processus d'écriture, on voit que cette figure devient ici le trait majeur d'un rapport avec l'image et le paysage : il s'agit d'un travail sur l'image extérieure où ce qui est marqué est « seguire l'accadere, le percezioni istantanee dell'accadere [...] usando insieme questi suoni, parole diaristiche e immagini dell'impensato [per...] arrivare a qualcosa che è come una nuda esperienza, straniata e deviante »⁶³. L'expérience filmée dans *Case sparse* se situe alors dans cette recherche d'un regard nu : un face-à-face avec ce qui se soustrait constamment à la pensée, au sens commun, et pour cela demeure comme interrogation et imagination pour l'observateur. En mettant constamment en scène cette limite du regard, le film renouvelle une tradition d'images selon une écriture qui est à la fois document et masque des élans intérieurs. Le mouvement de la vision, projeté sur la quotidienneté du territoire, la retraversant continuellement, dévoile enfin au spectateur les apparitions d'une réalité proche et inachevée qui se prolongent parmi les affects imaginaires du présent.

Matteo MARTELLI

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

⁶² On peut remarquer que ce mouvement de passage est réitéré et représenté dans plusieurs scènes du film en faisant de cette manière de construction de la vision un axe de réflexion fort du documentaire toujours lié à la présence de Berger.

⁶³ Gianni Celati « Il disponibile quotidiano », dans Nunzia Palmieri (ed.), *Documentari imprevedibili come sogni*, op. cit., p. 14. Marco Antonio Bazzocchi, qui remarque l'importance de Leopardi dans la réflexion sur cette idée de vision de Celati, écrit que « non è il culto della scrittura naturale, improvvisata che [...] interessa [a Celati], ma proprio il fatto che scrivendo sul posto ogni apparizione contiene il "limite della sua osservazione" », Marco Antonio Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna*, op. cit., p. 129.